

写真のリアリティと演技的な態度

清塚 邦彦

〔本稿は、東北哲学会第 56 回大会シンポジウム（2006.10.21、山形大学）における提題の際に配付した原稿に若干の訂正を施したものである。シンポジウムの全体テーマは「画像とメディアの哲学」であり、私の提題の役割は、分析美学の立場から、メディアを取り巻く現代的な状況についてどのような視点を提供できるかを確認することにあつた。この役割に沿って、私は、本科研費研究の課題とも重なる写真画像のリアリティという点に考察の焦点を置き、その点をめぐる分析美学における議論、とりわけ K・L・ウォルトンの理論の検討を通じて、メディア論の問題への通路を探ろうとした。提題の内容については、その後、『東北哲学会年報』第 23 号に原稿を掲載することとなった（「写真とメディア：ウォルトンの写真論を手がかりに」）。しかし、『年報』論文は、分量的には元の配付原稿の約半分に切り詰められ、それに伴い、構成や表現、さらには論点にも変更が加えられることになった。元々の配付原稿をほぼ原型に近い形でここに再録するのも、それが多くの点で『年報』論文とは別論文に等しいためである。最終的な論点も、一見大きく類似してはいるものの、それを取り巻く論理構成は微妙に異なっており、互いに相補的な役割を演じうるものと思う。とはいえ、ところどころで内容が重なる部分があることは、あらかじめお断りしておきたい。〕

1 予備的な区別

写真画像の本性について考察を展開しようとするとき、われわれの関心が取りがちな方向性には、大別して二つがあるように思われる。

一つは、各種の画像の中で、写真だけを特別視した上で、写真に固有の特徴に注目する、という方向性である。この方向での考察は通例、写真を特別視すべき理由として、写真が他の絵にはない特別なリアリティを持つことを指摘し、そのリアリティの由来を、写真画像の機械的な出自に求める。とはいえ、その特別なリアリティなるものの内実をどのように捉えるか、またそれが機械的な出自とどんなつながりを持つかについては、論者によってばらつきがある。

もう一つの方向性は、写真画像が他の手製の画像と多くの近親性を持つ点を重視するものである。この方向での考察は、しばしば単に機械の所産とみなされる写真画像が実は撮影者の選択に大きく依存していることを、写真過程の細部に即して指摘する形を取る。また、その中で、写真だけを特にリアルとみなしたり、機械的とみなす見方に対して、批判的な診断が下されることにもなる。

こうした二つの方向性は、必ずしも矛盾し合うものではなく、補い合うべきものである。しかし、最終的にどちらの方向性を重視するかについては、事実上、論者の間で埋めがたい隔たりがある。以下では、第一の方向性を重視し、写真画像の特異性を強調する立場のことを「断絶説」、逆に第二の方向性を重視し、写真画像と手製の絵の連続性を強調する立場のことを「連続説」と呼ぶこととする。本稿で取り上げるウォルトンの議論¹は、第一の方向性を重視する流れに属する最も洗練された議論の一つ、としてまずは位置づけることができる。(ここで、洗練された、というのは、ウォルトンの理論が、連続説の論者によって従来から寄せられてきた代表的な批判にも対応した形での断絶説の主張になっているというほどの意味である。)

以下の目標は、ウォルトン理論がどのような内容と論拠と問題点を持つかを一通り確認した上で、そこからメディア論に対してどのような着想・視点が得られるかを明らかにすることである。

2 「透明な絵」

ウォルトンの立場を一言で要約すれば、それは写真のリアリティを、写真が視覚の補助装置、いわば「見る道具」として機能するという点に求める立場、ということになる。

たとえば、遠隔地の風景や、遠い昔の出来事の写真を見ると、われわれは直接には自分の目の前にある写真プリントに目を向け、そこに浮かび上がる画像を見ているわけだが、それを見るわれわれの視線は、たんに目の前の平面上に浮かび上がる画像を見ることだけでは完結せず、それを通じてさらに、被写体となった遠隔地の風景や遠い昔の出来事そのものへと向けられる。われわれは、目の前の写真を見ることで、同時に——ちょうど双眼鏡で遠くを見たり、天体望遠鏡で遠い昔の星のありさまを見たりする場合と同じように——遠隔地の風景や遠い昔の出来事を見ているかのように感じる。多くの人が抱くこのような印象は、ウォルトンによれば、たんなる錯覚ではなく、本物である。そして、写真は、このようにして「見る道具」として機能しうる点で、他の手製の画像類とは性格が異なる、というのがウォルトン立場である。

この論点についての理解をより確かなものとするため、さしあたり人物写真と肖像画を念頭におきながら、手製の絵と写真とのあいだと共通点と相違点をあらためて確認しておこう。たとえば、セザンヌの写真と自画像とを思い浮かべてみよう。それらを見るときのわれわれの知覚経験は、どんな違いを示すだろうか。

まずは共通点から考えてみよう。どちらの場合にも、われわれの視線は、目の前の紙や布の平らな表面に向かい、われわれはその表面の形状を見ている。また、どちらの場合にも、その平らな表面を

¹ ウォルトンの理論が提示されているのは次の一連の論文においてである。K.L.Walton, "Transparent Pictures: The Nature of Photographic Realism", *Critical Inquiry* 11 (1984), pp.246-277; Idem, "Looking Again Through Photographs", *Critical Inquiry* 12 (1986), pp.801-808; Idem, "On Pictures and Photographs: Objections Answered", in R.Allen and M.Smith (eds.), *Film Theory and Philosophy*, Oxford U.P.,1997, pp.60-75.

見ているわれわれは、ほとんど否応なく、自分が一定の風貌の人物の姿を見ているかのような想像へと、誘われる。ウォルトンの言い方に従えば、これらの場合、われわれは、一定の平面的形状を見ていると同時に、それを見ることが、一定の風貌の人物の姿を見ることであるかのように想像している。そして、その人物の例えば額の形がどんな具合かを もっとよく見ようとして目を走らせるとき、われわれが行なっているのは、キャンバスや印画紙の一定の部分に目を走らせるという行為にちがいないが、その行為は同時に、われわれの意識の中では、セザンヌの額の形状をよりよく見る行為であるかのように想像されている。このような、一定の対象を見ているかのような想像に浸透された複合的な知覚経験のことを、ウォルトンは、「知覚的なごっこ遊び (perceptual game of make-believe)」と呼ぶ。ウォルトンの用語法では、絵画的な表象 (pictorial representation) とは、こうした知覚的なごっこ遊びの小道具 (props) として機能する対象のことに他ならない。手製の絵と写真は、どちらも、この意味での絵画的表象である²。

こうした共通性にもかかわらず、この二種類の絵画的表象の見られ方が大きく異なる性格を持つことは、例にとっているセザンヌの写真と自画像が、セザンヌの画集に並べて掲載されているような場合を考えてみれば、歴然としている。そのような場合、われわれは、自分が単に二枚の絵を見ていると考えるのでなしに、むしろ、(ほとんど否応なく) 実物と絵を比較しているかのように考える。

この場合、正確には何が起きているのか。それは、一方では、(何重もの複製を経た) セザンヌの写真を見ることと、もう一方では、セザンヌの自画像の写真複製を見ること、である。だが、それらを見るとき、われわれの視線は、そこに介在している写真的な過程をすべて透過して、一方ではセザンヌ本人に達し、他方では、セザンヌの自画像に達する。ともかく、われわれはそんな感じ方をしていいる。その上で、われわれは、セザンヌ本人と、セザンヌの自画像とを比較しているかのように考えている。

もちろん、大まかな言い方としては、われわれはどちらを見る場合にも、「セザンヌの姿を見る」といった言い方をする。しかし、二種類の画像に対する上記のようなわれわれの態度の違いを踏まえるならば、「見る」という言い方が額面通りに当てはまるのは写真の場合だけだと考えるのが適切だ、とウォルトンは主張する。他方、手製の肖像画の場合には、見ているかのような想像が成り立っているだけだ、と。

このように、写真は、一方で絵画的表象としての性格を手製の絵と共有していながら、同時に、被写体を見るための媒体として透過されてしまうという点では、手製の絵とは大きく異なる性格を持っている。ウォルトンは、このようなコントラストを簡潔に言い表す比喻として、写真は「透明な絵」だ、と言う。写真は、文字通りの意味では何ら「透明」ではなく、手製の絵と同様に不透明だが、それを見るわれわれの視線は、当の絵をいわば透過して、実物のもとへと届く。写真画像はそのような実物そのものの視覚を媒介する「見る道具」として機能する。それが「透明な絵」という言い方の趣

² ウォルトンのごっこ遊びの理論については K.L.Walton, *Mimesis as Make-believe*, Harvard U.P.,1990.を参照。なかでも絵画的表象を主題にしているのは第8章である。

旨である。以下では、写真は「透明な絵」だというウォルトンの主張のことを、「透明性テーゼ」と略称する。

3 補論

以上がウォルトンの基本的な論点だが、よくある誤解を先取りして、さらに二三の点を補足しておきたい。

第一点は、写真が透明な絵だというウォルトンの主張が、かならずしも、写真がつねに見る道具として使われるという趣旨ではなく、むしろ、写真が——実際には見る道具として使われていないときでも——見る道具として使われうるという趣旨だという点である。

たとえば、われわれが今日劇場で見る実写映画のほとんどは、虚構作品である。それらの映画を構成している写真画像は、第一義的には、ある虚構的な物語のいろいろな場面を見ているかのような想像を観客に促す視覚的なごっこ遊びの小道具として機能している。この第一義的な機能にしていえば、実写映画を構成している写真は、アニメ映画を構成している手製の絵と、大差がない。

とはいえ、実写映画の映像は、例えばレット・バトラーがスカーレット・オハラを抱擁している場面を見ているかのような想像を促すばかりでなく、同時に、実在のクラーク・ゲーブルがヴィヴィアン・リーを抱擁した現実の出来事を見る道具としても機能しうる。かりに、たとえば『ヴィヴィアン・リーの生涯』とか『クラーク・ゲーブルのすべて』とかといった表題のドキュメンタリー番組（そういう番組があるとしてだが）の中に『風と共に去りぬ』の一場面が挿入されるとすれば、その挿入部分の写真映像は、架空の人物の架空の行為を見る想像を促すというより、むしろ俳優が現実に行なった演技の様子を見るための媒体という性格を持つだろう。こうした二重性は、アニメ映画の場合には成り立たないと思われる。このように、実際には見る道具として使われているかどうかにかかわらず、見る道具として使われうるということ、それが、ウォルトンの考えでは、写真を手製の絵から区別する基本的な相違点である。

第二に、ウォルトンの透明性テーゼは、写真画像が、手製の画像に比べて、その主題となっている対象に特別に類似した、いわば本物そっくりの画像だとするような通念とは、別個のものだという点に注意しておきたい。むしろ、ウォルトンは、この点については連続説の論者に同調して、写真を見る経験が、その被写体を直接に見る経験とは、多くの点で異なることを、積極的に認めている。白黒写真では色情報が遮断され、スチール写真では運動が遮断される。また、写真で伝えうる明度の幅は裸眼での知覚の場合には遠く及ばない。さらに、構図の取り方、焦点の合わせ方、シャッター速度の選択、露出条件の設定の仕方、等々、撮影者が行なう選択に応じて、裸眼で物を見る場合とは異なる

多様な知覚経験が作り出されることになる³。

しかしウォルトンの場合、こうした一連の考察は、写真画像もまた撮影者の意図の表現だとする結論にはつながらない。というより、しばしば断絶説への批判として指摘されるこれらの事情が、批判としては不適切であることを明らかにしている点が、ウォルトンの見解のメリットの（少なくとも、特色の）一つだとも言える。ウォルトンに言わせれば、写真の知覚が実物の知覚と異なることは、写真の知覚が視覚の補助装置として有効に機能するための条件の一部である。わざわざ眼鏡をかけるのは、そうすることで、裸眼での視覚とは異なる視覚が得られるからである。望遠鏡や顕微鏡の場合も、同様である。しかし、だからといってわれわれは、眼鏡や望遠鏡や顕微鏡を介した視覚が、見ることではないとは結論しない。それと同様に、写真を見ることが実物を裸眼で見ることは大きく異なるからといって、だからそれが見ることではないと結論すべきではない。たとえば、疾走している馬を撮影したマイブリッジの連続写真の見え方は、直接に馬を見る場合の見え方とは異なる。しかし、異なるからこそ、それは疾走中の馬の形姿を目に見えるものにしてくれる。写真は、裸眼での知覚とは異なるからこそ、それなしには見ることのできない知覚を可能にする、というのがウォルトンの言い分である。

このような見解の相違に応じて、ウォルトンは、撮影者の意図の位置づけについても、連続説の論者とは診断が異なる。連続説の論者は、撮影者の意図の重要性を論拠に、写真画像と手製の画像がどちらも作者の意図の表現である点で連続的だと主張する。他方、ウォルトンは、写真の場合に撮影者の意図が大変重要であることは認めるが、その役割を手製の絵画の場合と単純に同一視することには反対する。写真の場合の意図の役割は、むしろ、何かを人に見せるときに、その見せ方を工夫する人（例えば、ファッションショーの演出家、あるいは化粧をする人、等々）の意図の役割に似ている、というのがウォルトンの診断である。各種の演出や化粧は、提示されたものの見え方に様々な影響を及ぼすが、そうした影響が大きいからといって、見る人の側が実物を見ていないことになるわけではない。それと同様に、写真の見え方は、撮影者の意図的な選択から様々な影響をこうむっているが、だからといって、それを見る人が写真を通して実物を見ていないことになるわけではない。

もちろん、このような代替説明が説得力を持つためには、その前提となっている、写真が特別な画像だという論点について、はっきりとした論拠が示されなければならない。そこで次に、論拠の方に目を向けてみよう。

4 論拠

ウォルトンが透明性テーゼを擁護する中で行なっている一連の議論の中から、ここでは、特に重要

³ Cf. J.Snyder and N.W.Allen, "Photography, Vision, and Representation", *Critical Inquiry* 2 (1975), pp.145-169.

と思われる三つの論点を取り上げよう。

第一は、われわれの生活の中で、写真画像が、他の種類の画像とは、現に明らかに異なる待遇を受けているという事実の確認である。ウォルトンはこう述べている。

犯罪の写真は絵画よりも裁判で証拠として認められる公算が高い。裁判所の中には裁判の過程をスケッチすることは許しても撮影は認めないところがある。写真のほうが強請の材料には役立つ。X氏がY夫人と床を共にしている様子のスケッチは——たとえ彩色油絵であっても——人を仰天させることはないだろう。春画よりもポルノ写真の方が扇情的である。災害の被災者や有名人の私生活の写真を公表すればプライバシー侵害の訴えを招いて当然だが、同じ題材についての素描や絵画を公表してもそれほどの信憑性を持たない。……（中略）……フランシスコ・ゴヤのエッチング『戦争の災禍』と、マシュー・ブレイディらによる南北戦争の写真……（中略）……の違いは、写真がある種の直接性と写実性を持つのに対してエッチングにはそれが無いことだ、というふうにどうしても言いたくなる⁴。

ここに挙がっている事項のうち、春画とポルノ写真の比較だとか、戦争画と戦争写真の違いといった点については、人によって見方が分かれるかもしれない。しかし、大まかに《圧倒的な証拠能力》とでも要約できるような他の事項については、ここでのウォルトンの所見にほぼ異論の余地はないだろう。もちろん、このような証拠能力を引き合いに出すことは、それだけでは、透明性テーゼのための十分な論拠とはみなしがたいし、ウォルトンも、そのような趣旨で上の所見を述べているのではない。しかし、写真と手製の絵の間に証拠能力の点で圧倒的な断絶があることは、やはり、断絶説全般にとって重要な論拠である。

しかし、なぜ特に、写真を視覚の補助装置とみなす形での断絶説（透明性テーゼ）なのか。それに答えるのが、第二の、ウォルトンが「**滑り坂論法**」と呼んでいる考察である。その実質は、鏡や眼鏡といった視覚の一連の補助装置との類比からなっている。考察の出発点は、われわれが現に、鏡や眼鏡のような補助器具を用いた視覚を、本物の視覚とみなしているという指摘である。いったん、鏡や眼鏡を用いた視覚が本物の視覚だと認められれば、より手の込んだ望遠鏡や顕微鏡を用いた視覚もまた、やはり本物の視覚とみなすのが自然だと思われる。だが、それらが本物の視覚とみなされてよいのなら、光学的な情報を電気信号に変換することで実現されるテレビの実況中継もまた、本物の視覚のための補助装置とみなされていけない理由は、ないように思われる。そして、それを認めるのなら、録画中継を見ることや、その一コマを静止させ拡大させて細部を見たりすることもまた、本物の視覚とみなされてよいように思われる。要するに、現に視覚の補助とみなされている一連の機械装置と、写真技術の間には、十分に密接なつながりがあるため、前者を視覚の補助とみなす限り、後者

⁴ Walton, "Transparent Pictures", p.247.

もまた視覚の補助とみなさないわけにはいかない、というのがいまの場合の「滑り坂論法」の趣旨である。

ウォルトンもおそらく認めるだろうように、この論法もまた、それだけでは、透明性テーゼの裏付けとして十分ではない。第一には、この坂は本当に滑りやすいのかどうか。換言すれば、通常の知覚の補助器具から写真画像のところに到達するまでの間に、滑落を止めるような障害物は本当にないのか。また、第二には、この坂は本当に写真画像のところで止まるのか。換言すれば、それが手製の絵のところまで達しているということはないのか。こうした二重の疑問に対して、前段落に挙げたような簡単な記述だけでは、納得の行く答が得られない。それを得るためには、裸眼での視覚と、眼鏡や鏡を介した知覚、写真画像の知覚、の三者がある一定の特徴を共有していること、しかも、その特徴が手製の絵の知覚には見られないことを、より踏み込んで特定してみせる必要がある。その課題に答えるのが、第三の論点である。それは、被写体の在り方と写真画像を見る経験との間の依存関係についての考察に根ざすものである。

まず、裸眼で物を見る場合を考えてみよう。その場合、当然ながら、われわれが見る対象の在り方と、それを見るわれわれの知覚経験の間には、密接なつながりがある。ウォルトンは、そのつながりを、「もしも前者が別様であったならば、後者も別様であっただろう」という反事実的な条件文で表現する。ウォルトンは、このような反事実的な条件文によって表現される依存関係のことを、**反事実的依存関係**と呼ぶ。この種の依存関係が、眼鏡や鏡といった補助器具を介して物を見るような事例にも見出されることは、容易に察しがつくだろう。しかし、眼鏡や鏡ではなく、絵が介在してくる場合はどうだろうか。ウォルトンによれば、この問いへの答は、問題の絵が写真であるか、手製の絵であるかによって、異なってくる。一方の写真を見る経験の場合には、その経験の多くの特徴は、撮影時の被写体の在り方と密接に関連しており、後者が別様であったならば別様なものになっていただろうと推定される。他方、手製の絵を見る経験は、一般には、絵の主題となっている対象や出来事（仮にそれらが実在するとしてだが）の在り方に対して、そのような密接な依存関係を持っていない。

もちろん、この対比についてはさらに補足説明が必要である。一口に手製の絵といっても、虚構的な物語に取材した、最初から現実と対応するはずのない絵もあれば、実在の対象や出来事のありさまを克明に伝えることを目的とした、記録性の高い絵もある。そして、後者のような記録性の高い絵の場合に考察を限定するならば、その絵を見る経験は、そこに記録されている対象や出来事の在り方に対して、（問題の対象や出来事に関する作者の認識が正確であり、また作者が誠実である限り、）緊密な依存関係を持つものと考えられる。それゆえ、手製の絵の場合にも、一定の絵の場合に限定すれば、それを見る経験は、主題となっている対象や出来事の在り方に対して、反事実に依存している。しかし、それでは、この種の手製の絵を見る経験と、写真を見る経験の違いは、どこにあるのか。

このさらに踏み込んだ疑問に答える際にウォルトンが強調するのは、手製の絵を見る経験とその主題対象の在り方の間の依存関係が、（前段落で括弧書きで記した部分から明らかなように、）作者の認識や意図についての想定を不可欠の媒介項としている点である。より明確に言えば、手製の絵の場合、

絵を見る経験が反事実的に依存しているのは、直接には、主題対象の在り方というより、むしろ、それについての作者の信念である。他方、写真を見る経験は、撮影者が被写体についてどのような信念を抱いていたかということとは独立に、被写体の在り方に依存している。

ウォルトンは、この点を、次のような具体例で例解している。未開の奥地を探検した人が、恐竜を発見したと思い、それを写真に収める。その写真を見る人は、写真を通して何を見るだろうか。撮影者はそれを恐竜だと思っているが、写真を見る人は、そこに必ずしも恐竜を見るわけではない。むしろ、その写真の細部を分析した上で、そこに写っているのは大型ほ乳類の一種だと判断するかもしれない。あるいは、生物は何も写っていないと判断するかもしれない。撮影者の信念は、写真に何が写っているかを決定するものではない。他方、探検家が、自分が見たと思った恐竜の絵をスケッチブックに手で描く場合はどうか。ウォルトンによれば、この場合、絵を見る人が探検家の信念をどう評価するにせよ、探検家がそれを恐竜の絵だと信じている限り、それは恐竜の絵だといわざるを得ない。手製の絵の場合には、それが何の絵であるかを決めるのは、作者の信念や意図である⁵。

こうした違いを踏まえて、ウォルトンは、手製の絵の場合のように、作者の信念や意図を不可欠の媒介項としているような反事実的依存関係のことを、志向的な反事実的依存関係（つづめて、志向的な依存関係）と呼ぶ。他方、写真の場合のように、作者の信念や意図についての想定には左右されないような反事実的依存関係は、自然的な反事実的依存関係（つづめて、自然的な依存関係）と呼ばれる。この用語法で論点を整理すれば、一方の、裸眼での視覚、眼鏡や鏡を用いた視覚、写真を通しての視覚の三者に共通し、かつ、他方の、手製の絵を見る経験の場合に欠けているのは、見られる対象の在り方に対する自然的な依存関係だ、ということになる⁶。

5 異論

論拠の紹介は以上として⁷、次に、透明性テーゼに寄せられてきた一連の異論に話を進めよう。それらは、あらかじめ大別すれば、二つの方向に分岐している。

(1) 一つは、写真を通して物を見るという場合の「見る」が文字どおりの意味での視知覚であることを否定し、写真が、たかだか比喩的な意味での見る道具にすぎないこと、そしてその点で手製

⁵ Walton, "Transparent Pictures", p.263ff.

⁶ 以上の考察の結びとして、ウォルトンは空想的な二つの参考例を挙げている (cf. Walton[1984]p.265)。どちらも、視覚過程を補助する機械装置の例である。一方は、患者の眼球を摘出して、代わりに、医師が視覚情報を手入力で入力するための機械装置を患者に装着する、というややグロテスクな事例である。もう一つは、視覚情報が誰の手も借りずに視神経に伝わるような義眼を装着するという事例である。ウォルトンによれば、前者は手製の絵を見る経験に、また後者は写真を見る経験と類比的である。

⁷ 以上で省略した部分については拙論「写真を通して物を見ること」『山形大学紀要（人文科学）』第15巻第2号（2003年）、19-50頁を参照のこと（とりわけ第5節）。ちなみに、当該拙論のPDF化された全文は次のURLで見ることができる。

<http://www.lib.yamagata-u.ac.jp/kiyou/kiyouh/kiyouh-15-2/image/kiyouh-15-2-w019to050.pdf>。

の画像と連続的であることを主張する方向での異論である⁸。この方向での異論の多くは、最終的には、知覚のための必要条件をめぐる論議へと収束する。つまり、裸眼での視覚や、眼鏡や鏡を通しての知覚の事例では満たされているが、写真を通しての視覚においては満たされていないような、視覚のためのある重要な必要条件を、ウォルトンは見落としている、というのが異論の骨子である。しかし、それがどのような条件かについては論者によって見方が分かれる。

(2) もう一つの批判は、写真と手製の絵を連続的とみなす点では先の異論と同じだが、しかし、それを論ずる際の議論の方向性が異なる。つまり、この場合、写真は透明ではないから手製の絵と同質だというのではなく、むしろ、手製の絵もまた透明であるがゆえに、写真と同質だ、というのである。この方向での考察を詳細に展開してみせた（いまのところ）唯一の例とも言えるドミニック・ロペスの議論⁹においては、ウォルトンが写真に関して主張した透明性という性格は、すべての絵画的な表象に共通の基本特徴として捉え直されている。

これらの二つの方向に沿って従来行なわれてきた異論がどれも成功を収めていないことについては、すでに別の機会¹⁰に論じたことがある。ここでは、私自身が重要と考える点に絞って、問題点の指摘を行なっておきたい。それは、上の分類で言えば、第二の部類の異論の一種と言えるものである。

まず確認しておきたいのは、手製の絵の場合にも、先に写真に関して指摘したのと同様に視線の二重性とでも言うべき事情がしばしば見出されるという点である。視線の二重性というのは、例えば虚構的な実写映画を見るときに、われわれが、ある架空の作中人物のふるまいを見ているかのような想像に耽る一方で、俳優の演技の様子を見ることができ、という事情である。これと同様に、虚構的な物語を主題とした絵画の場合にも、われわれは、架空の人物や事物のありさまを見ているかのような想像に耽る一方で、モデルとなった実在の人物の面影をそこに見る（少なくとも、そのつもりになる）ことができる。ボッティチェリにしろ、リューベンスにしろ、レンブラントにしろ、モデルとなった実在の人物についての情報（あるいは推定）が広く知られているような画家の絵を見るときには、われわれはそこに単に一定の虚構的な世界を見るだけではなく、それを見ることで同時に、実在した人物の姿を見るかのように感じる。そして、このように、絵を見ることを通じて現実存在した人物や事物のありさまを知るという側面は、肖像画といったより記録性の高いジャンルではより顕著になることは、言うまでもない¹¹。

すでに見たように、ウォルトンがこの種の事例に関して、実在した人物の姿を「見る」という言い方が字義通りの意味であることを否定するのは、この種の事例の場合、描かれた対象の在り方と、絵

⁸ Cf. N.Warburton, "Seeing Through 'Seeing Through Photographs'", *Ratio*, New Series 1 (1988), 64-74.; G.Currie, *Image and Mind*, Cambridge University Press, 1995.; N.Carroll, "Defining the Moving Image", in his *Theorizing the Moving Image*, Cambridge University Press., 1996, pp.49-74.; J.Friday, 'Transparency and the Photographic Image', *British Journal of Aesthetics* 36 (1996), no.1, 30-42.

⁹ D.Lopes, *Understanding Pictures*, Oxford U.P., 1996.

¹⁰ 前掲拙論「写真を通して物を見ること」。

¹¹ ウォルトン自身、ブリューゲルの『子どもの遊び』を例にとって、そこに描かれている子どもの姿を見ることが、16世紀の子どもたちの遊びがどんなであるかを知る手がかりになるという点に触れている。ただし、それによって16世紀の子どもたちの遊びを「見る」という言い方は控えている（"Transparent Pictures", pp.266-267）。

を見る経験とのあいだの依存関係が志向的な依存関係であって、作者の信念や意図に本質的に媒介されていると考えたためである。大まかな言い方をすれば、手製の絵の場合、何が描かれているかを決めるのは、直接には作者の意図や信念であって、キャンヴァスの前で起こった現実の出来事ではない、というのが、ウォルトンの言い分である。他方、写真の場合には、そこに何が写っているかを決めるのは、カメラの前で現実に関起った出来事であって、それについての撮影者の信念や意図ではない。

私はこのような対比が成り立つことを全面的に否定するつもりはないが、しかし、その対比が、ウォルトンが考えるほど鮮明かどうかについては、疑問の余地があると考えます。その関連で特に注目しておきたいのは、手製の絵を見る場合でも、見る側が、作者の意図に反する情報を手に入れることがありうる、という事実である。この点は、ウォルトンが挙げた恐竜の絵の事例に即して考えてみるのが分かりやすい。ウォルトンの探検家は、未踏の奥地を探検する中で恐竜を発見したと思い、それを手でスケッチする。ウォルトンの診断では、その絵は、それを見る人が探検家の信念を共有していない場合であっても、依然として恐竜の絵である。しかし、たしかにそのような診断が適切な事例もあるだろうが、そうでない事例もごくふつうに存在しうることも、指摘しておかねばならない。いま、恐竜の絵を描く探検家が、通常の視力と、人を欺かない誠実さと、優れた描画能力と、強い伝達意欲を持っているとしよう。その場合、探検家が描く絵を見る人は、その絵を見ることで、探検家が見たのがどんな生物であるかを判断できるだろう。例えば、探検家は、自分が恐竜、とりわけ翼竜のプテラノドンを見たと思っているが、彼の描いた絵を見ると、プテラノドンならばあるはずの、翼の部分の爪が見えない。翼の部分には羽毛があるように見える。さらに、等々。このように、手で描かれた絵の細部を克明に観察することは、探検家が見たものが何であるかを知るための強力な手がかりになりうる。そして、その結果として、われわれが探検家に向かって、「あなたは恐竜の（プテラノドンの）絵を描いたと言っているが、あなたが描いたのは実は・・・だ」と言うこともできるはずである。この場合、絵を見るわれわれの視線は、絵と、探検家の意図・信念とを透過して、実物に届いているように思われる。

こうしたことが起こりうるのは、手製の絵が、単に作者の意図と信念の所産なのではなく、同時に、作者の知覚能力や描画能力の所産でもあるためである。作者の意図や信念が絵の主題対象の在り方を適切に反映していない場合でも、作者の知覚と描画の能力がそれを適切に反映しているということがありうる。この場合には、いわば、絵を作り出す機械としての身体が、絵を見る経験と対象の在り方とのあいだの自然的な依存関係を成立させているのである¹²。

誤解があってはならないが、この点を指摘することは、写真と手製の絵のあいだの透明性と度合いの非常に大きな落差を否定することではない。たしかに、両者のあいだには、ウォルトンが主張するように、大きな落差がある。しかし、落差はあるにせよ、どちらの事例においても、われわれの視線

¹² 手製の絵の透明性を活用した映画として、黒澤明の『天国と地獄』を思い起こしてみるのもよいだろう。そこでは、誘拐されて後に解放された子どもの描く二枚の絵が、誘拐犯の居場所や特徴についての決定的な手がかりとされている。

が作者の意図や信念を透過するという事態が生じているという点は、やはり力説しておかねばならない。写真が透明な絵だというのは正しいとしても、すべての手製の絵が一律に不透明だとするのは、まちがっている。

6 展望

以上、大筋では透明性テーゼを擁護する立場からウォルトン理論の紹介と論評を行ってきたが、最後に、そこからメディア論に向けてどんな展望を引き出せるかという観点から、一点に注目しておきたい。それは、写真画像の場合に、一定の見る想像を促す絵画的表象としての側面と、見る道具としての側面の間の関係が、正確にどうなっているのか、という点である。

すでに指摘したように、ウォルトンの理論では、すべての写真は、透明な絵であると同時に、見る想像を促す表象でもある。しかし、写真の、表象としての側面と、見る道具としての側面とのあいだには、微妙な緊張関係があるように思われる。ウォルトン自身はその点について必ずしも踏み込んだ分析を行っていないが、彼が挙げている一つの事例は、その一端をうかがわせてくれる。それは古い家族写真の事例である¹³。その写真には、ウォルトンの家族、もう亡くなってしまったメイベルおばさんが写っている。メイベルおばさんは顔をしかめている。それを見ることは、ウォルトンの理論からすれば、すでに故人となったメイベルおばさんがかつてカメラの前で顔をしかめた、その出来事を見ることである。しかし、われわれは、この種の写真を見るとき、たんに、遠い過去の出来事をいま写真を通して見る、というふうに考えるのではなく、むしろ、今現在目の前で起こっている出来事を見ているかのように考える。あるいは少なくとも、そういう言い方をする。例えば、われわれは、「ほら、メイベルおばさんが顔をしかめている」と、いわば現在形で語る。しかし、メイベルおばさんがいまだ顔をしかめているのをわれわれがいまだ見ているというのは、事実ではない。われわれはたしかにメイベルおばさんが顔をしかめているのを見るかもしれないが、そのしかめ面は過去の出来事である。

これと似た事例がわれわれの身近に無数に見出されることは、あらためて振り返ってみれば容易に確認できる。ここでは、メディアの問題に引き寄せて、テレビ・ニュースから類例を取ろう。少し古くなったが、9.11 のテロの映像はどうだろうか。六年前の九月以後、われわれはテレビの画面で、テロリストに乗っ取られた旅客機がニューヨークの世界貿易センタービルに突入する映像を何度も目にした（それも、一度や二度ではなく、また五回、六回にとどまらず、おそらく平均しても一人あたり十数回以上は）。その映像を見るときに、われわれは何をどんな姿勢を見ていたのか。見られていたのが、旅客機が高層ビルに突入したという歴史的な出来事だという点は、おそらくだれもが認めるだろう。しかし、見落とされがちなのは、写真映像を通してその歴史的な出来事に接するとき、われわ

¹³ “Transparent Pictures”, p.254

れが、ほとんど否定なく、ある種演技的な姿勢に身を置くという点である。たとえば、映像の最初の方を見ながら、「まだ貿易センタービルは無傷のまま威容を誇っている」と思い、そのことに不思議な安堵を覚えたり、瞬時の感傷に浸ったりするとき、われわれは、自分があたかも事件の直前の時点に身を置いているかのように想像している。もちろん、われわれは同時に、それが現実には過ぎ去った過去であることを承知している。しかし、それを承知していながら、われわれは、《いまテレビの画面を見る》という現実の知覚行為が、あたかも、《過去のある時点において一定のアングルから貿易センタービルを見る》行為であるかのように想像している。その上で、飛行機がそこに突入し、建物が徐々に崩壊していくありさまを目で追いながら、われわれは悲痛な、あるいは爽快な、あるいは誰かに理由を問い返したいような宙づりの感情を抱く。それは事実に向けられた本物の感情だが、しかし、それを直接に喚起しているのは、想像によって再演された疑似知覚である。

以上のような事例考察を踏まえてここで注目しておきたいのは、けっして単に、写真を見る経験に、架空の知覚を演じる虚構的な想像が伴うということではない。写真も絵の一種である以上、現実には眼前にないものを見ているかのような想像が伴うのは当然のことである。重要なのは、むしろ、写真の場合、この種の想像が、過去に現実起こった出来事を見る（控えめに言っても、それについて知る）ための、ほとんど不可避の条件として機能するように見える、という点である。六年前の九月十一日にニューヨークで起こった事件を、写真映像を通して見る（あるいは知る）ためには、われわれは、その写真映像を前にして、テロリストの乗った飛行機が**いま**高層ビルに衝突する場面を自分がいま見ているかのような想像に従事する必要がある。写真映像は、そのような想像のための小道具となるが、しかし、その想像が、単なる想像にとどまらずに、文字通りの意味で過去の出来事を見ることでもあるという点に、写真映像の特異性がある。

ところで、もしも前節で論じたように、手製の絵を見る場合にも、それを通して過去の出来事を「見る」という言い方が場合によって成り立ちうるとすれば、上に指摘したような、架空の視覚を演ずることで現実に過去の出来事を見るという事情は、手製の絵の場合にも同様に成り立つと考えられる。そして、そのような事情は、プラトン以来の、再現芸術全般に対する批判論とも、密接なつながりを持っているに違いない¹⁴。しかし、繰り返しになるが、かりにその種の事例を、過去を「見る」事例と呼ぶことができるとしても、その場合の「見る」のいわば密度は、写真の場合とは格段の差があることは認めなければならない。そして、われわれのふだんの生活状況に即して考えるなら、画像を用いた想像を通じて過去の出来事を見るといういわば演技的な視覚が成り立つ最も典型的な場面をなしているのは、新聞記事に添えられた写真画像であり、またテレビのニュース報道に例外なく添えられている写真映像である。だれにとってもおなじみのこれらの場面が、われわれが過去の出来事に接する主要な経路であると同時に、もっとも身近な演技の場でもあるという事情、それをさらに踏み込んで分析していった場合に何が浮かび上がってくるか。分析美学の側からメディアの問題にアプローチす

¹⁴ ここで念頭においているのは、いうまでもなく、ホメロスにおけるミーメーシスを用いた語り口を批判したプラトンの議論である（『国家』第三巻）。

る際の一つの有力な切り口がこうした問いかけにありそうだという予想をもって、とりあえず本稿は結びとしたい。